

„Ein Aggregat von Bruchstücken“

Fragment und Fragmentarismus
im Werk Friedrich Schillers

Herausgegeben von Jörg Robert

unter Mitarbeit von Marisa Irawan

Königshausen & Neumann

Vorwort

Der vorliegende Band hat eine längere Vorgeschichte. Er geht im Kern auf einen Workshop zurück, der vom 12. bis 14. November 2009 – im ‚zweiten‘ Schiller-Jubiläumjahr – im Kloster Bronnbach nahe Wertheim im ‚lieblichen Taubertal‘ stattfand. Veranstalter der Tagung, die durch die großzügige Unterstützung der Fritz Thyssen-Stiftung zu Stande kam, war der Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur- und Ideengeschichte der Universität Würzburg, verantwortlich waren Wolfgang Riedel sowie der Verfasser dieser Zeilen. Die anregenden Bronnbacher Tage, die sich dem Problem des Fragments und des Fragmentarischen widmeten, weckten das spontane Bedürfnis, die vorgestellten Thesen und Themen schriftlich zu dokumentieren. Der Herausgeber dieses Bandes kam diesem Auftrag umso lieber nach, als sich für ihn ein Kreis zu schließen schien: Die Beschäftigung mit den Fragmenten war der Ausgangspunkt seiner Arbeit über Schiller; ihr erstes Ergebnis war die Herausgabe des dritten Bandes der Schiller-Edition im Hanser-Verlag (gemeinsam mit Albert Meier, München 2003). Die Fragmente haben in all den Jahren, die der Beschäftigung mit dem ‚vorklassischen‘ Schiller gewidmet waren, ihre Bedeutung nicht verloren – im Gegenteil. Längst hat sich in der Fernwirkung der Thesen Herbert Krafts (*Um Schiller betrogen*, Pfullingen 1978) ein Kreis junger Schiller-Forscher konstituiert, die sich Fragen der späten Poetik bzw. der Fragmentarizität besonders verschrieben haben. Die Schiller-Jubiläumjahre 2005 und 2009 haben gezeigt, dass dieser ‚andere‘ Schiller vielleicht nicht gegen den Autor der großen Dramen, Erzählungen und ästhetischen Schriften ausgespielt, aber doch als ein Kontinent eigenen Rechts in der diskursiven Gemengelage ‚um 1800‘ ernst genommen werden muss.

Die Wechselfälle der Publikation, zu denen drei intensive Jahre der Lehrstuhlvertretung in Würzburg und der Ruf auf einen Tübinger Lehrstuhl hinzukamen, haben das Projekt insgesamt verzögert, aber auch – *bonum* durch *malum* – manch glücklichen Zugewinn herbeigeführt. Ein solcher glücklicher Umstand war es, dass viele Vertreter der jüngeren, in der Schiller-Forschung längst etablierten Generation diesen Band – teilweise auf nachträgliche Bitte – mit ihren Beiträgen abrundeten. Der Herausgeber ist sich sicher, in ihnen mehr als Kompensation für manchen bitteren Verlust und Verzicht gefunden zu haben, der sich auf dem Weg unvermeidlich ergeben hat. Am Ende, so meine Hoffnung, repräsentiert dieser Band umfassend den *state of the arts* der aktuellen und – vor allem – zukunftsweisenden Schiller-Forschung in thematischer *und* generationeller Hinsicht. Allen Beiträgern, die mit Geduld das Erscheinen dieses Bandes abgewartet und zu seinem letztlich glücklichen Erscheinen beige-

tragen haben, besonders aber den Kolleginnen und Kollegen, die noch in letzter Minute ins Boot stiegen, sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt.

Der Blick zurück auf die Würzburger Jahre stimmt glücklich und melancholisch zugleich. Der erste Dank für diese Zeit gebührt meinem Lehrer, Mentor und schließlich Freund – Wolfgang Riedel – für die spontane und kollegiale Bereitschaft, dieser Unternehmung die Ressourcen seines Lehrstuhls zur Verfügung zu stellen. Die Bronnbacher Tagung war der Abschluss einer intensiven Schiller-Phase für uns beide, die unvergesslich und einzigartig bleiben wird! Die Zahl derjenigen, die darüber hinaus in Planung, Vorbereitung, Durchführung und Nachbereitung dieser Tagung helfend involviert waren, ist groß. Unter allen möchte ich Dr. Markus Hien hervorheben, der mit unerschütterlicher Ruhe und wacher Aufmerksamkeit alle Wege und Abwege (!) dieses Projektes im novemberlichen Taubertal begleitet und alle Teilnehmer auf den rechten Weg gebracht hat. Den Hilfskräften, die längst ihre eigenen Wege gefunden haben, danke ich für Ihre engagierte Unterstützung in der ‚heißen‘ Phase der Tagung, die allen in guter, wiewohl wehmütiger Erinnerung bleiben wird.

Am Ende hat dieses erste Würzburger Projekt mit dem Herausgeber noch den Umzug an den Neckar angetreten. Den Tübinger Hilfskräften, Fabian Sturm und Franziska Teckentrup, danke ich für das Aufspüren mancher Fehler in Text und Satz, auch noch in letzter Minute. Dass die Unternehmung in Tübingen einen so zügigen Abschluss gefunden hat, ist vor allem meiner Administratorin, Marisa Irawan, zu danken, die alle redaktionellen Endschritte in fachkundiger, zupackender Weise in die Wege geleitet und überhaupt erst aus dem „Aggregat von Bruchstücken“ ein organisches Ganzes gemacht hat. Ihr wie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Verlags *Königshausen & Neumann*, die mir mit souveräner Kompetenz und nie ermüdender Freundlichkeit zur Seite standen, vor allem aber Dr. Thomas Neumann selbst, möchte ich herzlich für die Aufnahme des Bandes in das Programm des Verlags danken.

Tübingen, im Juli 2013

Jörg Robert

Inhalt

„Ein Aggregat von Bruchstücken“ Schillers Fragmente als <i>fermenta cognitionis</i> von JÖRG ROBERT	1
---	---

I. Fragmente

Hochstapler, Wechselbälger und Demagogen Legitimitätskrisen und antiklassische Reflexe in Schillers Fragmenten von HANS RICHARD BRITTNACHER	21
--	----

Schwimmende Räume Schillers <i>Schiff</i> und Goethes <i>Reise der Söhne Megaprazons</i> von KARINA BECKER.....	41
---	----

„Des Gottes schöne Trümmer“ Zum anthropologischen Konzept der <i>Theosophie des Julius</i> von KALLIOPE KOUKOU	57
---	----

Allegorien im Guckkasten Zu Schillers <i>Seestücken</i> von MIRJAM SPRINGER	73
---	----

„(Die Fortsetzung folgt).“ Fragment und Serie in Schillers <i>Geisterseher</i> von ROLAND BORGARDS	101
--	-----

Der Arzt als Detektiv Fieberwissen und Intrige im <i>Geisterseher</i> von JÖRG ROBERT.....	113
--	-----

II. Fragment und Ästhetik

Natur und Kunst als Eideshelfer des Vollkommenen von ROLF-PETER JANZ	135
Beargwöhnte Bruchstücke Schillers Profilierung idealistischer Dichtung von NIKOLAS IMMER.....	145
Versuch über die Schreibweise der offenen Denkform Anmerkungen zu Schillers <i>Philosophischen Briefen</i> und <i>Kallias, oder über die Schönheit</i> von WALTER HINDERER	161
Abbruch – Fragment – Scheitern? Schillers „erster Versuch“ über eine ästhetische Konstitution des Menschen von ANTJE BÜSSGEN	183
„Vestigia terrent“ Schillers Apologie einer fragmentarischen Ästhetik von MARIE-CHRISTIN WILM	217
Die Aporien des ‚Ganzen‘ von DIRK OSCHMANN.....	249
Die Trägerinnen und Träger	269

Siglenverzeichnis

Friedrich Schillers Werke werden unter Verwendung nachfolgender Siglen zitiert:

- FA Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann, Axel Gellhaus, Klaus Harro Hilzinger, Heinz Gerd Ingenkamp, Rolf-Peter Janz u. a. Frankfurt am Main 1988–2004.
- HA Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München/Wien 2004.
- NA Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen u. a., hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Weimar 1943ff.

Johann Wolfgang von Goethes Werke werden unter Verwendung des Namens und nachfolgender Siglen zitiert:

- FA Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bänden in zwei Abteilungen, hg. von Friedmar Apel u. a. Frankfurt am Main 1998.
- HA Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg 1948ff.
- MA Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. 21 in 33 Bänden, hg. von Karl Richter. München 1998.
- WA Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bände in 143 Teilen. Weimar 1887–1919.

„Ein Aggregat von Bruchstücken“ Schillers Fragmente als *fermenta cognitionis*

von JÖRG ROBERT

I. Fragment und Vollendung

In einer doppelzüngigen, den Bruch mit Schiller eröffnenden Rezension über den *Musen-Almanach für das Jahr 1796* schreibt Friedrich Schlegel:

Schillers Unvollendung also entspringt zum Theil aus der Unendlichkeit seines Ziels. Es ist ihm unmöglich, sich selbst zu beschränken und unverrückt einem endlichen Ziele zu nähern. Mit einer, ich möchte fast sagen, erhabnen Unmäßigkeit, drängt sich sein rastlos kämpfender Geist immer vorwärts. Er kann nie vollenden, aber er ist auch in seinen Abweichungen groß¹.

Aus Schlegels Mund war dies ein zweiseitiges Lob: Einerseits wird Schiller – zwei Jahre vor Erscheinen der *Athenäums*-Fragmente – zum progressiven Universalpoeten *avant la lettre* geadelt, in dessen Werk sich bereits jene „Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität“² zu er-

¹ Fambach, Oscar (Hg.): Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik. Bd. 2: Schiller und sein Kreis. Berlin 1957, S. 268.

² Schlegel, Friedrich von: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Abt. 1 Bd. 2, hg. von Hans Eichner. Paderborn 1967, S. 183. Zur Theorie des Fragments in der Frühromantik Frank, Manfred: Das ‚fragmentarische Universum‘ der Romantik. In: Dällenbach, Lucien/Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): Fragment und Totalität. Frankfurt am Main 1984, S. 212–224; Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München 1991, hier S. 101–132; ders.: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1 (1991), S. 189–205; Schmitt, Franziska: Method in the Fragments. Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik. Trier 2005. Die konziseste Gesamtdarstellung der Fragmentproblematik bietet Fetscher, Justus: Art. Fragment. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Ein Historisches Wörterbuch in sieben Bänden Bd. 2. Stuttgart/Weimar 2001, S. 551–588, hier S. 560–569 (zur Romantik); Ostermann, Eberhard: Art. Fragment. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 3. Tübingen 1996, S. 454–464.

öffnen scheint, die Schlegel in Fragment 116 der romantischen Poesie zugeschlagen wird.³ Andererseits sind die Spitzen und ironischen Untertöne unüberhörbar. Sie geben Schillers Reserven gegen die „naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier“ der *Athenäums*-Fragmente, die ihm „physisch wehe“ tue, recht.⁴ Es ist vor allem der Ton, der missfällt. Spätestens der *Studium*-Aufsatz, den Schiller durch August Wilhelm Schlegel im Sommer 1796 erhält, wird den atmosphärischen zu einem „programmatische[n] Dissens“⁵ vertieft, der sich vor allem in den unterschiedlichen Lösungen der *Querelle*-Frage verfangen wird. Schiller sieht durchaus die Analogien im Programm; weniger hier als im allgemeinen Ton und – vor allem – an der Emphase des Fragments als *Form* mussten sich die Geister scheiden.⁶ Wo die einen das Fragment zur spezifisch modernen Kunst- und Reflexionsform erhoben, zu „*fermenta cognitionis*“⁷ bzw. „litterarische[n] Sämereien“⁸ (Novalis), lag für Schiller ein existentielles Problem, das sich in der Arbeit am *Wallenstein* eben erst zu lösen begann. Fragment und Bruchstück waren – zumal beim mittleren Schiller – nicht poetologisches Programm, sondern Provokation und Krisensymptom nach dem Schließen der „philosophischen Bude“.⁹ Schiller, der ‚nach der Ästhetik‘ wieder zum Stückeschreiber wird, weiß um die Schwierigkeit, zwischen Stoff und Form, Empirie und Theorie zu vermitteln:

Die Zurüstungen zu einem so verwickelten Ganzen, wie ein Drama ist, setzen das Gemüth doch in eine gar sonderbare Bewegung. Schon die allererste Operation, eine gewisse Methode für das Geschäft zu suchen, um nicht zwecklos herumzutappen, ist keine

³ Für die Idee einer gleichsam provisorischen Klassizität spielt die Bürger-Rezension eine wichtige Rolle. Sie wird im Kreis der Frühromantiker intensiv rezipiert. Vgl. die Dokumente in Fambach (wie Anm. 1), S. 468–470. Im Gegensatz zu August Wilhelm, der ein Spottpoem (*An einen Kunstrichter*) verfasste, greift Friedrich Schiller das Konzept von ‚Popularität‘ auf. Vgl. auch Robert, Jörg: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption. Berlin/Boston 2011, S. 293–307. Zur Profilierung einer klassischen Ästhetik in der Bürger-Rezension vgl. den Beitrag von Nikolas Immer in diesem Band.

⁴ An Goethe, 23.7.1798 (NA 29, 258).

⁵ Alt, Peter-André: Schiller. Leben – Werk – Zeit Bd. II. München 2000, S. 319.

⁶ Brief an Charlotte Gräfin von Schimmelmann, 23.11.1800: „Und darum, weil diese beiden Brüder und ihre Anhänger die Grundsätze der neuen Philosophie und Kunst übertreiben, auf die Spitze stellen und durch schlechte Anwendung lächerlich oder verhaßt machen, darum sind diese Grundsätze an sich selbst was sie sind, und dürfen durch ihre schlimmen Partisans nicht verlieren.“ (NA 30, 214)

⁷ Schlegel (Anm. 2), 1. Abt. Bd. 2, S. 209.

⁸ Blütenstaub Nr. 114. Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt 1999, hier S. 285.

⁹ An Goethe, 17.12.1795 (NA 28, 132).

Kleinigkeit. Jetzt bin ich erst an dem Knochengebäude, und ich finde, daß von diesem, eben so wie in der Menschlichen Structur, auch in dieser dramatischen alles abhängt.¹⁰

Der Bezug auf Morphologie und Osteologie zeigt die Nähe zu Goethe und zu der sich um 1800 konstituierenden Biologie. Aus dieser Sphäre erscheinen dem klassischen Schiller Begriffe wie Selbstorganisation, Geschlossenheit und Autonomie in einem neuen Licht. Die Idee des autonomen Organismus wird zum Ideal der Kunst – zumal und gerade da, wo die Schließung des Kunstwerks zum Problem geworden ist. Verantwortlich für die ästhetischen ‚Aporien des Ganzen‘¹¹ ist auch der *state of the arts* der Ästhetik, wie er sich Schiller darstellt. Angesichts der allgegenwärtigen „Anarchie, welche noch immer in der poetischen Kritik herrscht und bey dem gänzlichen Mangel objectiver Geschmacksgesetze“¹² sieht sich der Post-kantianische Schiller auf eine Theorie der Dichtkunst verwiesen, die „absolut nothwendig und wesentlich bey der Production selbst“ ist,¹³ während „die beyden Operationen, des poetischen Hervorbringens und der theoretischen Analysis, wie Nord- und Südpol von einander geschieden“ scheinen.¹⁴ Diese praktische Poetik, die sich vor allem in den Dramenfragmenten und im Briefwechsel studieren lässt, ist zugleich eine provisorische, die sich stets nur im und am konkreten Stoff entfalten kann.¹⁵ Der spekulativen Ästhetik wird ein *poietischer* Kunstbe-

¹⁰ An Goethe, 18.3.1796 (NA 28, 201f.).

¹¹ Vgl. den Beitrag von Dirk Oschmann in diesem Band.

¹² An Goethe, 7.9.1794 (NA 27, 40).

¹³ An Christian Gottfried Schütz, den Begründer der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*; 22.1.1802 (NA 31, 94); Wilm, Marie-Christin: Die Jungfrau von Orleans, tragödientheoretisch gelesen. Schillers ‚Romantische Tragödie‘ und ihre praktische Theorie. In: JbDSG 47 (2003), S 141–170. Vgl. den Artikel der Verfasserin in diesem Band. Weiterhin Robert, Jörg: *Punctum saliens* und empirische Wende – Schillers späte Fragmente und ihre Poetik. In: Henke, Silke/Immer, Nikolas (Hg.): Schillers Schreiben. Herausgegeben im Auftrag des Weimarer Schillervereins e. V. Weimar 2013.

¹⁴ An Christian Gottfried Schütz, 22.1.1802 (NA 31, 95).

¹⁵ Die Dramenfragmente haben in den vergangenen Jahren wieder größere Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Die wichtigsten Publikationen: Springer, Mirjam: ‚Legierungen aus Zinn und Blei‘. Schillers dramatische Fragmente. Frankfurt am Main u. a. 2000; Suppanz, Frank: Person und Staat in Schillers Dramenfragmenten. Zur literarischen Rekonstruktion eines problematischen Verhältnisses. Tübingen 2000; vgl. meine Kommentare in HA III. Für die Gesamtperspektive wichtig Pfothenhauer, Helmut: Genealogie der Identität. Schillers späte dramatische Fragmente. In: ders.: Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik. Tübingen 1991, S. 179–199; Neumann, Gerhard: Schillers dramatische Fragmente. Ein Projekt der Moderne. In: Hinderer, Walter (Hg.): Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Würzburg 2006, S. 33–45. Jede Annäherung an die Frage nach dem *Warum* des Fragmentarischen muss sich mit Herbert Krafts Studie *Um Schiller betrogen* (Weinsberg 1978) auseinandersetzen, die am fragmentarischen Werk den Ge-

griff entgegengestellt, dem die Vorstellung des Handwerklichen am besten entspricht:

Meine ganze Thätigkeit hat sich gerade jetzt der Ausübung zugewendet, ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben.¹⁶

Die Reflexion über Praxis und Poiesis findet in den Dramenprojekten eine Form, Methode und Sprache, die Goethe im Hinblick auf den *Demetrius* sehr glücklich als „Selbsterhaltung“ bezeichnet (WA 40, S. 88f.). Die Entwürfe zeigen konkret die Bemühung, den Stoff durch die Form „vertilgen“ zu lassen. Sie suchen die exzerpierte Weltfülle der kulturhistorischen Details auf eine formale Spannung zu beziehen, für die in der ‚beweglichen‘ Poetik um 1800 Metaphern wie ‚punctum saliens‘, ‚tragische Analysis‘ oder ‚prägnanter Moment‘ stehen.¹⁷ Die Offenheit der Arbeitshefte, Kollektaneen und Szenare steht in einem Spannungsverhältnis zu einer Werkpoetik, die das Aristotelische Ideal einer geschlossenen Handlungsführung¹⁸ mit biologisch-morphologischen Konzepten von Selbstor-

genklassiker Schiller gegen den Klassiker Schiller zu rehabilitieren sucht. Das Unvollendete indiziert in dieser Lesart nicht mehr einen Mangel gegenüber dem Vollendeten, sondern einen *Überschuss* an kritischem Potential gegenüber den klassischen, d. h. ‚affirmativen‘, in der Klassizität ihre eigene Konventionalisierung befördernden Werke: „Wo das abgeschlossene Werk sich selber in den von der Konvention vorgegebenen Rahmen einfügt oder vereinnahmt wird vom bestehenden System, bleibt das fragmentarische Werk unangepasst, der Wirklichkeit so weit entgegengesetzt, dass es in ihr die ‚formale‘ Vollendung nicht gewinnen kann“ (Kraft, S. 21). Auf den Spuren Adornos wird dem Klassiker ein anticlassischer Impuls zugeschrieben, der Positivität des sichtbaren Werks und seiner zur Affirmation erstarrten Totalität wird das Fragment als geheime, unabgeholte und moderne Dimension des Schillerschen Werkes entgegengestellt – der unsichtbare, klandestine Schiller, um den wir uns – durch eine Verschwörung unserer eigenen Zunft – „betrogen“ sehen. Adorno selbst hatte diesen Ansatz prägnant vorweg genommen: „Kunst obersten Anspruchs“, schreibt er in der *Ästhetischen Theorie*, „drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische“. Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften Bd. 7, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1992 [1970], S. 221. Dies gipfelt in der Behauptung: „Die einzigen Werke heute [und morgen und übermorgen], die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind“. Ders.: *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Werke* Bd. 12 (s. o.), S. 37.

¹⁶ An Humboldt, 18.3.96 (NA 29, 245).

¹⁷ Grohmann, Wolfgang: *Prägnanter Moment und punctum saliens*. Zwei Begriffe aus Schillers Werkstatt. In: *Acta Germanica* 7 (1972), S. 59–76.

¹⁸ Aristoteles: *Poetik*. Griech./dt., übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 21: „Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung (*Systasis*) der Gescheh-

ganisation, gerichteter Evolution und Präformation verbindet. Eine weitere Spannung besteht gegenüber einer zunehmend pessimistischen Geschichtsphilosophie. Dem Bewusstsein der Kontingenz der historischen Prozesse, die an sich selbst nur ein „Chaos von Erscheinungen“¹⁹ ausmachen, stehen in der klassischen Dramenpoetik die Ideale notwendig bestimmter, teleologisch ‚präformierter‘ Abläufe gegenüber. Beides – Ordnung und Ordnungsverlust – muss zusammen gedacht werden. Kunst dient der Kompensation im Sinne einer *consolatio tragoediae*. Das einzelne Kunstwerk kann durch die innere „Oeconomie des Ganzen“²⁰ jenen „Mangel einer Zweckverbindung“ und „gute[r] Wirthschaft“ wettmachen.²¹ Äußeres Chaos und innere Ordnung sind komplementär. Die überdeterminierte Form des Schicksalsdramas und der „tragischen Analyse“²² entschädigt für den Ausfall einer providentiellen Ordnung.²³ Schon

nisse“ (Kap. 6; 1450a) sowie die Definition der Tragödie in Kap. 7 (S. 25): „Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat.“

¹⁹ NA 21, 48 (*Über das Erhabene*).

²⁰ Schiller an Goethe, 8.7.1796 (NA 28, 252).

²¹ Insofern ist der hier anzitierte Passus aus *Über das Erhabene* (NA 21, 48) poetologisch umdeutbar: Was Schiller auf das Prinzip der teleologischen Urteilskraft bezieht, lässt sich auf die poetische Organisation des Dramas durch den Künstler übertragen. Das Kunstwerk schafft künstliche Strukturen in einer – daran wird nicht gezweifelt – chaotischen Welt: Der Mensch „will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirthschaft geordnet sey, und vermißt er, wie es nicht wohl anders seyn kann, diese Gesetzmäßigkeit, so bleibt ihm nichts anders übrig, als von einer künftigen Existenz und von einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene schuldig bleibt. Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntniß bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. Gerade dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie für den Verstand, der sich an diese Verbindungsform halten muß, übersteigend und unbrauchbar werden, macht sie zu einem desto treffendern Sinnbild für die reine Vernunft, die in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigne Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet.“ Zur Schrift insgesamt Riedel, Wolfgang: ‚Weltgeschichte ein erhabenes Object‘. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken. In: Alt, Peter-André u. a. (Hg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Würzburg 2002, S. 193–214.

²² Oehme, Matthias: ‚Tragisches Sujet des entdeckten Verbrechens‘. *Moderner Stoff und klassische Form in Dramenfragmenten Schillers*. In: *Impulse* 10 (1987), S. 45–74.

²³ Insofern bleiben Kunst und Religion bzw. Theologie in einem Spannungs- und Kompensationsverhältnis, das Schillers eigene Stellung in der Formierung einer ‚Kunstreligion um 1800‘ bezeichnet. Zur Differenzierung richtig Riedel, Wolfgang: *Die anthropologische Wende: Schillers Modernität*. In: Robert, Jörg (Hg.): *Würzburger Schillervorträge 2005*. Würzburg 2007, S. 1–24, hier S. 16: „Das mag trivial

für den klassischen Schiller wird die Kunst zur letzten metaphysischen Tätigkeit des Menschen. Die teleologisch geschlossene Handlung wird im Typus der „tragischen Analysis“ zum Gattungsideal, zum *typus tragoediae* vergleichbar Goethes morphologischen Typenbildungen. Im Schicksals- und Nemesisdrama findet der metaphysische Skeptiker noch einmal eine Form, die geschichtliche und ästhetische Ordnung zugleich bewahrt. Im Wirken des *fatum* – etwa in der *Braut von Messina* oder im *Narbonne-Fragment* – wird „der Nothwendigkeit stilles Gesetz“ (NA 2.I, 302), das in der Welt verloren scheint, in der Kunst gerettet.

Schillers eindrucklichste Metaphern und Plädoyers für die geschlossene Form finden sich in den Fragmenten. Dort, wo der „Mangel einer Zweckverbindung“ zwischen den disparaten Stoffmomenten sich stellt, werden Begriffe, Bilder und Metaphern zu regulativen Formutopien, die beschworen werden, weil sie jene Integration verheißen, die der aktuelle Stand der Arbeit noch vermissen lässt. Beinahe alle poetologischen Metaphern wie „aufbrechende Knospe“,²⁴ ‚prägnanter Moment‘ oder ‚punctum saliens‘ erscheinen daher im Modus der Negation. Die Klage: „aber noch fehlt mir das Punctum saliens zu diesem Stück“ [sc. den *Maltesern*]²⁵, ist dafür beispielhaft.²⁶ Wo der springende Punkt einmal gefunden ist, verstummt sogleich die Theorie. Ihre Funktion in Schillers klassischer Ästhetik ist eine rein *maieutische*. Ihre Dialektik besteht darin, dass sie den Prozess der Werk- und Textarbeit katalysatorisch begleitet, indem sie die Art und Weise, wie die Form den Stoff ‚vertilgt‘, reflektiert.²⁷ Dies ver-

klingen, markiert aber ihre Sonderstellung um 1800, ihre eklatante Differenz zur gesamten zeitgenössischen poetischen und philosophischen Ästhetik in Deutschland. Hölderlin, die Romantiker, Hegel – ihre ästhetischen Theorien sind voller theologischer Implikationen und sind ohne ihren Begriff des Göttlichen überhaupt nicht zu verstehen“.

²⁴ NA 12, 331: „Es [sc. die Handlung; JR] muss eine aufbrechende Knospe seyn, und alles was geschieht muß sich aus dem Gegebenen nothwendig und ungezwungen entwickeln. Daher müssen alle Parthien in höchster Einheit verschlungen seyn und alle bewegenden Kräfte auf einen einzigen Punkt hin drücken.“

²⁵ NA 12, 385. In einem Brief an Goethe vom 15.12.1797 äußert Schiller die Hoffnung, dass „auch einer darauf verfallen möchte, in alten Büchern nach poetischen Stoffen auszugehen, und dabei einen gewissen Takt hätte, das Punctum saliens an einer, an sich unscheinbaren Geschichte, zu entdecken.“ (NA 29, 169)

²⁶ Ebenfalls zu den *Maltesern* schreibt Schiller: „Es wird mit diesem Stoff recht gut gehen, das Punctum saliens ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen großen und rührenden Handlung.“ (NA 12, 383)

²⁷ NA 20, 382: „Also besteht das eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vor-drängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphirender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.“

leiht vielen Überlegungen in den Entwürfen den Ton und Charakter von Maximen.²⁸ Die Form der „tragischen Analysis“ wird zum ästhetischen Imperativ, zur regulativen Formidee, deren sich der Autor im Schreiben immer wieder versichert. Umgekehrt bekundet das vollendete, d. h. abgeschlossene Werk seine Autonomie gerade darin, dass es sich in sich selbst verschließt und explizite Auskunft verweigert. Einerseits vernichtet der Autor die Vorstufen, andererseits lässt er den Text unkommentiert. Jede Vorstufe, aber auch jeder Paratext wäre ein Moment von Heteronomie für einen Werkorganismus, der sich in sich selbst und aus sich selbst erklärt: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen“ (NA 10, [7]). So hat man es im Hinblick auf die Fragmente und Schillers poetologische ‚Selbstunterhaltung‘ mit Paradoxien zu tun: Das Votum für die *geschlossene* Form findet sich in jenen Texten, die Fragment geblieben sind, während die Ordnung „Notwendigkeitsästhetik“²⁹ zum Substitut eines kontingenzbestimmten Weltbildes wird.

II. Aggregat und System – Semantiken des Fragmentarischen

Auch wenn sich die Spannungen zwischen geschlossener Form und offener Weltsicht vor allem in den Fragmenten der klassischen Periode manifestieren, ist die Polarität von Bruchstück und Totalität von Anfang an in Schillers Denken und Schreiben angelegt. Insgesamt lassen sich vier Phasen und Figuren der Fragmentproblematik unterscheiden:

1. *Die zertrümmerte Einheit*: Im Frühwerk (bis *Kabale und Liebe*) gewinnt der Gegensatz von Teil und Ganzem, von Chaos und Kosmos erstmals metaphysische Bedeutung.³⁰ Es dominieren Bilder der zerfallenen, zerstreuten oder zertrümmerten Einheit, etwa im Gedicht *Geheimnis der Reminiscenz*, wo es heißt: „Weine, Laura – dieser *Gott* ist nimmer, / Du und ich des Gottes schöne Trümmer“.³¹ Die Zertrümmerung des Ganzen ist die Kehrseite einer Liebesphilosophie, die das *principium individuationis* durch die Kohäsions- und Gravitationskräfte des Ganzen aufzuheben sucht.³² Aus ihr spricht die resignative Sorge, dass ohne die At-

²⁸ Siehe die imperativische Form des Zitats in Anm. 24.

²⁹ Stachel, Thomas: *Der Ring der Notwendigkeit*. Friedrich Schiller nach der Natur. Göttingen 2010, S. 209, hier S. 184–210 zur Rolle des Notwendigkeitsbegriffs – freilich ohne Bezug auf unser Korpus und die Kompensationsthese.

³⁰ Vgl. hierzu den Beitrag von Kalliope Koukou in diesem Band.

³¹ NA 1, 105 (V. 56).

³² Riedel, Wolfgang: *Die Anthropologie des jungen Schiller*. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der ‚Philosophischen Briefe‘. Würzburg 1985, S. 182–198 (zur Metapher der Liebe als Schwerkraft).

traktion der Liebe die zentrifugalen Kräfte die Oberhand gewinnen, „Erd und Himmel trümmernd auseinanderfliegen“,³³ eine Befürchtung, die in den *Räubern*, diesem Experiment des Universalhasses,³⁴ in ein katastrophisches Familiengemälde übersetzt wird. Daneben gibt es das Symbol der zertrümmerten Saiten, der *fracta cithara*, das auf eine lange Tradition in der frühneuzeitlichen Emblematik zurückblickt.³⁵ Schiller zitiert es mehrfach, etwa in *Kabale und Liebe*, wo Ferdinand laut Regieanweisung „in der Zerstreung und Wut eine Violine ergriffen [hat], und auf derselben zu spielen versucht“. Schließlich „zerreißt er die Saiten, zerschmettert das Instrument auf dem Boden und bricht in ein lautes Gelächter aus“ (NA 5, 58). Das zerbrochene Saitenspiel illustriert einen Verlust der Harmonie und Gleichstimmung – *im* Individuum selbst wie in seiner Kommunikation mit der Geliebten oder dem Freund.³⁶ Mit diesem „augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit“, dieser „Verwechslung der Wesen“ (NA 20, 119) steht und fällt auch die Harmonie des Alls – eine Art erotischer Gottesbeweis. Die Verstimmung zwischen den Liebenden zeigt seismographisch eine zertrümmerte Weltordnung an.

Eine zweite Phase und Ebene des Fragmentproblems kreist um die Vermittlung von ‚Aggregat‘ und System durch Operationen der ‚reflektierenden Urteilskraft‘ und der Projektion. Von etwa von Mitte der Achtziger Jahre an verdichten sich Ruine, Bruchstück und Torso zu Symbolen der Schillerschen Geschichtsphilosophie und -poetik, in denen sie methodische Relevanz gewinnen. Auch *Geschichte* und mit ihr die *Geschichtsschreibung* ist ein unabschließbarer Prozess. Davon legt programmatisch die Jenenser Antrittsvorlesung Zeugnis ab. Sie beklagt zunächst die Zersplitterung des historischen Wissens, das in ein „Aggregat von Bruchstücken“ zerfalle, wo nicht der „philosophische Verstand zu Hülfe“ komme: „Indem er diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder verketten“, so Schiller weiter, „erhebt er das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen“ (NA 17, 373). Die Vernunft der Geschichte ist also zuerst einmal ein Effekt der Imagination bzw. der reflektierenden Urteilskraft – zu dieser Überzeugung gelangt Schiller bereits vor und ohne Kant. Der Systemzusammenhang der Ge-

³³ NA 1, 167. Vgl. *Fantasie an Laura*: „Tilge sie [sc. die Liebe; JR] vom Uhrwerk der Naturen – / Trümmernd auseinander springt das All, / In das Chaos donnern eure Welten, / Weint, Newton, ihren Riesenfall!“ (NA 1, 46, V. 17–20)

³⁴ Schings, Hans-Jürgen: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. ‚Die Räuber‘ im Kontext von Schillers Jugendphilosophie. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 84/85 (1980/81), S. 71–95.

³⁵ Hess, Günter: ‚Fracta Cithara‘ oder Die zerbrochene Laute: zur Allegorisierung der Bekehrungsgeschichte Jacob Baldes im 18. Jahrhundert. In: Haug, Walter (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Stuttgart 1979, S. 605–631.

³⁶ Zum Motiv des Saiteninstrumentes und zur Theorie der Stimmung bei Schiller vgl. Robert: Vor der Klassik (wie Anm. 3), S. 104–117.

schichte ist keineswegs objektiv *gegeben*, sondern *subjektiv* durch Projektion der historiographischen Imagination hergestellt. Es geht an dieser Stelle *nicht* um Geschichtstheorie und *-teleologie*, sondern um eine Poetik der *Geschichtsschreibung*, die ja nicht umhin kommt „künstliche Bindeglieder“ zu imaginieren, um das „gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntniß“ zu bekommen.³⁷ Das Chaos ist die Ordnung der Natur, während die Ordnung der Kunst auf Projektion beruht.³⁸

Diese Operation des Zuschreibens, für die Schiller Verben wie „leihen“, „beilegen“,³⁹ „verwandeln“ oder „bemalen“ findet und die für seine Ästhetik insgesamt eine zentrale Rolle spielt, begegnet zuerst in ästhetischem Kontext: Im *Brief eines reisenden Dänen* (1785) imaginiert der Betrachter aus dem Torso (vom Belvedere) die Idealität der griechischen Kunst und Geschichte: „Meine Einbildung vollendet das Gemälde“, heißt es am Anfang, ähnlich am Ende der Torso-Beschreibung: „Siehe, Freund, so habe ich Griechenland in dem Torso geahndet“ (NA 20, 106). Der verkehrte (Kunst-)Körper nimmt das Bild der „siechen, hinschwindenden Menschenkörper“ auf, die der reisende Däne im Griechenland der Neuzeit erblickt hatte. Die *Ästhetischen Briefe* werden später die Metaphorik der psychisch-physischen Traumatisierung aufgreifen und von der „Wunde“ sprechen, welche die „Kultur [...] der neuern Menschheit“ geschlagen habe.⁴⁰ Schon im Brief steht der Torso als doppeltes Ding-Symbol für die gleichermaßen historische wie anthropologische Fragmentierung des modernen als des beschädigten Menschen, der auf die Heilungskräfte der Kunst und der Imagination angewiesen bleibt. Was im Strom der Geschichte überdauert, sind nur die *disiecta membra* einer schönen Welt, die jedoch den Impuls zu geben vermögen, die „Hülle der Vergangenheit wegzustreifen“, um „auf einmal im schönen lachenden Griechenland“ wandeln zu können (NA 20, 102).

³⁷ Vgl. die Stelle aus *Über das Erhabene* (Anm. 21).

³⁸ Zum Projektionsbegriff überblickend Sass, Hans-Martin: Art. Projektion. In: Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 7. Basel 1989, Sp. 1458–1462; zu Schiller Robert (Anm. 3) S. 109–206; Riedel, Wolfgang: *Theorie der Übertragung. Empirische Psychologie und Ästhetik der schönen Natur bei Schiller*. In: Bauereisen, Astrid/Pabst, Stephan/Vesper, Achim (Hg.): *Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg 2009, S. 121–138.

³⁹ NA 20, 427: „So legen wir öfters einem Thiere, einer Landschaft, einem Gebäude, ja der Natur überhaupt, im Gegensatz gegen die Willkühr und die phantastischen Begriffe des Menschen einen naiven Charakter bei.“

⁴⁰ NA 20, 322. Zu den ästhetischen Briefen vgl. den Beitrag von Antje Büssgen in diesem Band.

Von hier ist es (3.) nur noch ein kleiner Schritt zum Ideal des „ganzen Menschen“. ⁴¹ Schiller verwendet die Formel kontinuierlich von den frühesten Schriften bis in die klassische Ästhetik. Zunächst dominiert der dramen- und figurenpoetische Sinn. Es geht um die „Darstellung des *ganzen* Menschen“ ⁴² – *eines* ganzen Menschen, die Schiller zuerst in Shakespeares *Macbeth* oder *Richard III.* findet; schließlich wird sie auch Goethes *Egmont* attestiert. Der ganze Mensch in diesem Sinne ist – ganz auf der Linie Herders – das große, charismatische Individuum, das Macht- und Kraftgenie oder – wie so oft bei Schiller – der erhabene Verbrecher oder „konsequente Bösewicht“ ⁴³ jenseits von Gut und Böse, der zur Herausforderung integraler Affektdarstellung und Charakteristik wird, im Gegensatz zum „Kompendienmenschen“ des Klassizismus mit seinen „idealischen Affektationen“, ⁴⁴ die der junge Schiller in der Vorrede zu den *Räubern* mit den Namen Aristoteles und Batteux verbindet.

4. Als Schlagwort einer ästhetischen Anthropologie erscheint der ‚ganze Mensch‘ fulminant in der Bürger-Rezension. Die moralische Unterscheidung zwischen Gut und Böse wird abgelöst von der anthropologischen zwischen der tierischen und der geistigen Natur des Menschen. Die Anthropologie des jungen Schiller mit dem *commercium*-Problem bildet nun den Rahmen der Totalitätsidee und ihrer Gegensatzbegriffe.

Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt.
(NA 22, 245)

Die Formulierung dieser *restitutio in integrum* des modernen Menschen steht noch immer im Bann der metaphysischen Denkfiguren der *Philosophischen Briefe* oder *Der Künstler*. „Idealisierung“ und „Idealisierungskunst“ bezeichnen einen Läuterungsprozess, eine kathartische Ent-Individualisierung, der die Zertrümmerung des Menschen zum Stil-Individualisten bzw. -Solipsisten durch Vervollkommnung und Vergöttlichung (*homoío-*

⁴¹ Schings, Hans-Jürgen (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Stuttgart 1994.

⁴² NA 22, 199 (Egmont-Rezension).

⁴³ NA 20, 145 (*Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*): „Die höchste Konsequenz eines Bösewichts in Anordnung seiner Maschinen ergötzt uns offenbar, obgleich Anstalten und Zweck unserm moralischen Gefühl widerstreiten.“ Der Grund ist, dass es sich um eine „geistreiche Bosheit“ handelt, bei der dem „consequenten Bösewicht die Besiegung des moralischen Gefühls“ als Stärke angerechnet wird (NA 20, 146).

⁴⁴ Beide NA 3, 5 (Vorrede zu den *Räubern*).

sis theo) umkehrt. Das gnostisch-neuplatonische Heilungs- und Integrationsmodell – der unter 1. bezeichnete Gegensatz von All und Trümmern – wird von der Metaphysik in die Ästhetik und Poetik verschoben.⁴⁵ Die *ästhetischen Briefe* werden diesen Impuls aufgreifen, vor allem der berühmte 6. Brief, in dem die Klage über die Dekadenz „bei uns Neuern“ ins Bild des Fragments einmündet:

Auch bey uns ist das Bild der Gattung in den Individuen vergrößert auseinander geworfen — aber in Bruchstücken, nicht in veränderten Mischungen, daß man von Individuum zu Individuum herumfragen muß, um die Totalität der Gattung zusammen zu lesen.
(NA 20, 322)

Die anthropologische bedingt dann die *soziale* Fragmentierung und Dissoziation: „Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück“. Spätestens in den *ästhetischen Briefen* lässt sich an der Evolution des Fragmentbegriffs die Tendenz ablesen, metaphysisch-theosophische Fragestellungen in die Immanenz der politischen Ordnungen umzulenken. Die Frage der Totalität des Menschen gehört nun nicht mehr in das Feld neuplatonischer *Methexis*- und Einheitsphantasien, sondern in den Diskussionshorizont funktionaler Ausdifferenzierung und multipler funktionaler Identitäten.⁴⁶

III. Fragmentgruppen

Bruchstück, Torso und Fragment sind nicht nur Gegenbilder im anthropologischen Diskurs um den ‚ganzen Menschen‘ oder im ästhetischen um das heautonome und harmonische, ‚in sich selbst vollendete‘ Kunstwerk. Sie sind zugleich schreib-praktische Erfahrungen eines Autors, dessen Werk in vielen Stücken Stück-werk geblieben ist. In diesem fragmentarischen Werk lassen sich folgende sieben Gruppen unterscheiden:

1. Die dramatischen Fragmente, die vor allem in die klassische Phase (seit 1798) datieren und ihren bedeutendsten Vertreter im letzten Dramenprojekt *Demetrius* (1805) haben.
2. Parallele Projekte der Achtziger Jahre, die sich auf Krisensymptome der späten Aufklärung zwischen Materialismus und Illuminatum

⁴⁵ NA 22, 246: „Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren.“ Dazu meine Überlegungen in Robert (wie Anm. 3), S. 327–330.

⁴⁶ Zu Schillers Platonismus vgl. die Pionierarbeiten von Pugh, David: Schiller als Platonist. In: *Colloquia Germanica* 24 (1991), S. 273–295; ders.: *Dialectic of Love. Platonism in Schiller's Aesthetics*. Montreal u. a. 1996.

konzentrieren (*Philosophische Briefe, Geisterseher*, im Ansatz: *Don Karlos*).⁴⁷

3. Die Übersetzungen aus klassischen Autoren (Euripides: *Iphigenie in Aulis*, *Phönizierinnen*, Vergil: *Aeneis* II und IV), die schon als Bruchstück konzipiert werden; man tut diesen Versuchen wohl nicht unrecht, wenn man sie als höhere Schreibübung, als Progymnasmatata deutet, die darauf zielen, im alten schul-humanistischen Modus von *imitatio* und *exercitatio* Normen der „Classicität“ zu erschreiben.⁴⁸ In der Vorrede zur Vergil-Übersetzung bestreitet Schiller etwa konsequent, „sich an eine Uebersetzung der ganzen Aeneis wagen zu wollen“, um dann „in der Folge noch einige Bruchstücke aus dem vierten und sechsten“ (NA 2.I, 25) zu versprechen – die jedoch nie geliefert werden.
4. Die (größeren) historiographischen Unternehmungen, die durchweg hinter dem geplanten universalhistorischen Umfang zurückbleiben.
5. Die ästhetische Theorie (in Teilen), so z. B. die Kallias-Briefe, aber auch die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*.
6. Publizistische Projekte, die Schiller selbst nicht zu Ende führt, delegiert oder abbricht (Zeitschriften, *Historische Memoires*).
7. Fragment als Sammel- und Restkategorie jener Projekte, die kaum über den Status der Idee hinaus gelangen und allein durch punktuelle Erwähnung belegt sind (z. B. ein Julian-Drama, Pläne zu einem „Friedrich Imhof“ etc.).

Die genannten Teilgruppen sind in der Schiller-Forschung immer wieder einzeln, kaum jedoch als eine integrale Gruppe und als Korpus in den Blick genommen worden. Ein eigentlicher Forschungsstand und -diskurs zum Thema *Fragment und Fragmentarismus in Schillers Werk* liegt daher nicht vor. Mit Ausnahme der dramatischen Fragmente, die zuletzt durch

⁴⁷ Zum *Geisterseher* s. die beiden Beiträge von Roland Borgards und Verf. in diesem Band; dazu der Beitrag von Hans Richard Brittnacher.

⁴⁸ Zu diesem Komplex s. den Sammelband von Paolo Chiarini und Walter Hinderer (Hg.): *Schiller und die Antike*. Würzburg 2008 (hier v. a. die Beiträge von E. A. Schmidt zu den ‚römischen‘ Tragödienfragmenten und Norbert Miller zur Nachdichtung der *Iphigenie in Aulis*). Weiterhin Barner, Wilfried: *Anachronistische Klassizität. Zu Schillers Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken*. DFG-Symposion 1990. Stuttgart/Weimar 1993, S. 62–80; Robert, Jörg: *Klassizität in der Modernität. Schillers Antike(n) und der Beginn der Klassik*. In: Burtscher, Cordula/Hien, Markus (Hg.): *Schiller im philosophischen Kontext*. Würzburg 2011, S. 165–180; Alt, Peter-André: *Die Griechen transformieren. Schillers moderne Konstruktion der Antike*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. Würzburg 2006, S. 339–363.

philologische und editorische Bemühungen neu erschlossen wurden,⁴⁹ finden sich kaum systematische Auseinandersetzungen mit dem Problemkomplex des Unvollendeten und Unerledigten, dem Bruchstück als arbeitspragmatischem Ärgernis oder poetologisch-philosophischem Krisensymptom. Dies überrascht angesichts der praktischen wie systematischen Relevanz des Themas: So ließen sich aus der Analyse der unvollendeten Projekte exemplarisch Aufschlüsse über Schillers ‚praktische Theorie der Dichtkunst‘ ziehen.

Diese Arbeitsweise ist vor allem in den von persönlichen, ökonomischen und ästhetischen Krisen geprägten Achtziger Jahren mit ihrer „weltanschauliche[n] Gemengelage“⁵⁰ charakteristisch: Schiller schreibt tastend und tentativ, arbeitet – oft bedingt durch die Publikation in Periodika – sprunghaft, von ökonomischen Anforderungen getrieben, häufig simultan an verschiedenen Projekten. Dies hat zur Folge, dass sich Schichtungen und Verwerfungen innerhalb der Werke selbst oder zwischen affinen Themen- und Werkkomplexen ergeben. So bilden, um ein Beispiel zu geben, die wichtigsten Texte der späten Achtziger Jahre – *Don Karlos*, *Geisterseher*, aber auch *Die Götter Griechenlandes* und *Die Künstler* – ein dynamisches System gemeinsamer Fragestellungen, zeit- und ideengeschichtlicher Korrespondenzen, zusammengehalten oft durch biographische Impulse. Prozessualität, Parallelismus und eine Art thematischer ‚Clusterbildung‘ bei wiederholter Abschluss-Schwäche kennzeichnen die Gesamtstruktur dieser mittleren Schaffensperiode.

Es kommt dazu, dass sich die Texte in ihrer Genese wechselseitig beeinflussen und überlagern. So zieht etwa Schiller aus der Arbeit am ersten Teil des *Geistersehers* (1786) die Anregung, dem als Bruchstück, eben als „Thalia“-Fragment (März 1785) publizierten *Don Karlos*-Projekt eine Wende zu geben und das „Familiengemählde in einem fürstlichen Hause“⁵¹ zum Drama der Aufklärung umzuarbeiten, das nunmehr unter dem gemeinsamen Signum der „Prinzenerziehung“ steht und – wie der *Geisterseher* – um die Themen Geheimbundwesen, Verschwörung, Überwachung und insgesamt: Dialektik und „Despotie der Aufklärung“ kreist. Dieses Arbeiten in kommunizierenden Projekten stellt Vorstellungen werkästhetischer Geschlossenheit zunehmend in Frage. Die „sogenannte Einheit des Stückes“⁵² gerät nicht nur für den *Don Karlos* zum Problem. Werkästhetisch bestimmen Offenheit und Fragmentarismus das Bild, homogen sind allenfalls die Themen, *das* Thema der Aufklärung, das nach

⁴⁹ Vgl. Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in 10 Bänden. Bd. 10: Dramatischer Nachlass, hg. von Herbert Kraft und Mirjam Springer. Frankfurt am Main 2004; HA III.

⁵⁰ Alt (Anm. 5), Bd. II, S. 262.

⁵¹ Brief an Dalberg, 7.6.1784 (NA 23, 144).

⁵² NA 22, 161 (8. Brief über *Don Karlos*).

allen Licht- und Schattenseiten, nach seinen psychologischen, sozialen, politischen wie philosophischen Folgeerscheinungen analysiert wird. Wird der *Don Karlos* am Ende doch noch abgeschlossen, wenn auch mit neuer Gewichtung, so bleibt der *Geisterseher* eine offene Wunde – bis in die klassische Phase hinein.

IV. Dialogizität und Kontinuität

Auf der anderen Seite lässt sich beobachten, wie das schreibpragmatische Finalproblem auf die Theoriebildung zurückwirkt. Es ist bezeichnend, wenn Schiller auf dem Höhepunkt der eben geschilderten Entwicklung gleichsam intuitiv und kompensatorisch der neuplatonischen Idee der Totalität und Autonomie des Kunstwerks als eines „in sich selbst Vollendeten“, wie er sie bei Karl Philipp Moritz findet, zuneigt (und dies als ästhetisches *und* anthropologisches Ideal),⁵³ wenn ferner ein richtungweisender Text wie das philosophische Gedicht *Die Künstler* neuplatonische Proportionsästhetik („Symmetrie“, „Gleichmaß“, „Harmonie“) zum Schibboleth einer neuen, nun energisch klassischen Kunst ausruft. Diesem von Moritz und Wieland beeinflussten Ideal klassizistischer Schließung und ‚Correctität‘, das Schiller dann in den *Ästhetischen Briefen* ins Anthropologische, d. h. auf die *Poiesis* des re-integrierten Menschen bezieht,⁵⁴ steht die Physiognomie der Entwürfe zwischen *Don Karlos* und *Geisterseher* diametral entgegen. Sie stellen offene Texte dar – im Hinblick auf ästhetische wie philosophische Konturen. Mindestens zwei von ihnen – das Gedicht *Die Moralisten* und die *Philosophischen Briefe* – werden ausdrücklich als Fragment bezeichnet. In ihnen spiegelt sich ein Reflexionsprozess, der im Fall des *Geistersehers* erst durch den Wegfall der ästhetischen wie weltanschaulichen Voraussetzungen – Stichwort: „Resignation“ – an sein Ende gelangt. Man könnte sagen: Klassizität wird in einem Moment krisenhaft erfahrener Produktionshemmung zum Gegengewicht des Fragmentarischen, das der Tendenz zum progressiven Aufschub philosophisch-ästhetischer Lösungen und Auflösungen entgegen arbeiten soll –

⁵³ NA 20, 364: „Beyde entgegengesetzte Schranken werden, wie nun bewiesen werden soll, durch die Schönheit gehoben, die in dem angespannten Menschen die Harmonie, in dem abgespannten die Energie wieder herstellt, und auf diese Art, ihrer Natur gemäß, den eingeschränkten Zustand auf einen absoluten zurückführt, und den Menschen zu einem in sich selbst vollendeten Ganzen macht.“

⁵⁴ NA 20, 474: „Eine ganz andre Stimmung ist es, in die ihn der sentimentalische Dichter versetzt. Hier fühlt er bloß einen lebendigen Trieb, die Harmonie in sich zu erzeugen, welche er dort wirklich empfand, ein Ganzes aus sich zu machen, die Menschheit in sich zu einem vollendeten Ausdruck zu bringen. Daher ist hier das Gemüth in Bewegung, es ist angespannt, es schwankt zwischen streitenden Gefühlen; da es dort ruhig, aufgelöst, einig mit sich selbst und vollkommen befriedigt ist.“

nach dem improvisatorischen Schema „Fortsetzung folgt“.⁵⁵ Im Fall des *Geistersehers* laboriert Schiller an einem Text, der seine Strukturen und semantischen Unterscheidungen (Verhältnis von Vernunft und Wunderbarem etc.) erst im Schreiben entwickelt und prozessiert. Das Rätsel des Ausgangs bleibt auch dem Autor ein Rätsel. Die *Suspense*-Logik des Fortsetzungsromans wird Bestandteil der Werkgenese und -poetik selbst, um am Ende in eine ausgewachsene Finalaporie einzumünden oder in Schillers Worten (an Körner), in die Notwendigkeit, „in eine planlose Sache Plan zu bringen“ (NA 16, 416) – der Plan misslingt, das Projekt wird von anderen abgeschlossen.⁵⁶

Schiller selbst hat diese Prozessualität des eigenen Denkens, seine Neigung zu Dialektik und Aporetik immer wieder auf die eigene dichterische Anlage und Arbeitsweise zurückgeführt. An Körner schreibt er am 25.2.1789, in der Phase der *Künstler*, also: „Die Ideen strömen mir nicht reich genug zu, so üppig meine Arbeiten auch ausfallen, und meine Ideen sind nicht klar, eh ich schreibe“ (NA 25, 211). Ebenfalls gegenüber Körner betont Schiller die vorbewussten Umstände der Werkentstehung:

Ich glaube, es ist nicht immer die lebhaftere Vorstellung seines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang, nach Ergießung strebende Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin. (NA 26, 142)

In einem Brief an Goethe vom 27.3.1801 schließlich ist von der „erste[n] dunkle[n] Totalidee“ die Rede, die der „technischen“ Ausführung des Werks notwendig vorangehen müsse: „In der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an“ (NA 31, 24). Neu und systematisch zu bedenken sind Aspekte der Publikation und Distribution, das Schreiben in Fortsetzungen, die von vornherein ein episodisches und aufschiebendes, bisweilen improvisierendes Schreiben in distinkten Szenen- und Handlungseinheiten begünstigt.

Schillers Fragmente – so viel bleibt zu resümieren – gewähren einen Blick in das Laboratorium des Dichters, der als Textarbeiter sein Schreiben zum Katalysator eines Reflexionsprozesses werden lässt, der sich wiederum den Strukturen des Textes einschreibt. Diese strategische Unbestimmtheit verleiht den Texten zwischen *Don Karlos* und den philosophischen Essays einen tastenden und ‚bastelnden‘ Charakter. Gattungsty-pologisch werden offene Formen wie Dialog und Brief bevorzugt – oft

⁵⁵ Siehe den Beitrag von Roland Borgards in diesem Band.

⁵⁶ Bußmann, Walter: Schillers ‚Geisterseher‘ und seine Fortsetzer. Ein Beitrag zur Struktur des Geheimbundromans. Göttingen 1961.

mit auktorialer Distanzierungsgeste (z. B. *Spaziergang unter den Linden*, *Philosophische Briefe*, *Geisterseher*). Versuche wie die *Philosophischen Briefe* erschreiben sich ihre (vorläufigen) Lösungen im Widerspiel polarer Gegensätze und Extreme, die notwendig unvermittelt bleiben, weil sie absolute Polaritäten – z. B. zwischen Idealismus und Materialismus – darstellen. Dieses Denken in binären Oppositionen bestimmt schon die Auswahl der Themen des Mediziners – die Gegenüberstellung von Faulfieber und hitzigem Fieber – und setzt sich in den bekannten Gegensatzpaaren Anmut vs. Würde, naiv vs. sentimentalisch, Idealist vs. Realist fort. Es ist nur ein kleiner Schritt von den Oppositionen der Fieberlehre oder der *philosophischen Briefe* zu den *Räubern*, die ähnlich kategorielle Gegensätze exponieren, um sie schließlich katastrophisch durch Vernichtung *beider* Pole aufzuheben. Karl Moors Aussage, „daß zwey Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden“ (NA 3, 134), lässt ahnen, welche destruktiven Kräfte die ins Extrem gesteigerten Antagonismen entfalten.⁵⁷

Zu dieser antithetischen Grundstruktur tritt als typischer Grundzug die Kontinuität der grundlegenden Themen und Themenkonstellationen – dies- und jenseits von Kant.⁵⁸ Die erwähnten Oppositionen werden auf der Grundlage neuer oder aktueller Anregungen und Lektüren immer neu gefasst. Ältere Projekte werden dabei zugunsten von Neuansätzen aufgegeben. Die Kallias-Briefe, die in nuce bereits die gesamte klassische Ästhetik enthalten, gehen sukzessive in den Schriften der Folgejahre auf.⁵⁹

⁵⁷ Recht gut lässt sich nachvollziehen, wie die antithetische Konstellation der Fieberdissertation in den *Räubern* wiederkehrt. Schuller, Marianne: Körper. Fieber. Räuber. Medizinischer Diskurs und literarische Figur beim jungen Schiller. In: Groddeck, Wolfram/Stadler, Ulrich: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi. Berlin/New York 1994, S. 153–168; Robert (Anm. 3), S. 80–88.

⁵⁸ Exemplarisch vollzieht dies nach Laura Anna Macor: Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung. Friedrich Schillers Weg von der Aufklärung zu Kant. Würzburg 2010 (zuerst it. Pisa 2008). Den philosophischen Kontext des frühen Schiller zeigt quellennah die kommentierte Abel-Edition Wolfgang Riedels: Abel, Jacob Friedrich: Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hg. von Wolfgang Riedel. Würzburg 1995.

⁵⁹ Gerade die Kallias-Briefe stellen ein viel zu wenig gewürdigtes Stück *fragmentarischer* Philosophie dar, das die Frage nach der „sogenannten Einheit“ ebenso aufwirft wie die nach der katalysatorischen Wirkung des Briefpartners Körner. Zu den Kallias-Briefen vgl. die Artikel von Walter Hinderer und Rolf-Peter Janz in diesem Band. Zur Problematik einer – bislang fehlenden – integralen Edition des Briefwechsels: Robert (Anm. 3), S. 356f.; ders.: Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen. In: Bollenbeck, Georg/Ehrlich, Lothar (Hg.): Friedrich Schiller – Der unterschätzte Theoretiker. Köln/Wien/Weimar 2007, S. 159–175.

Schiller bedarf dabei der dialogischen Rückversicherung in Gesprächspartnern wie Körner, Goethe oder Wilhelm von Humboldt (von den persönlichen Kontakten in Weimar und Jena, z. B. mit Schelling, ganz abgesehen). Die eigenen Überzeugungen werden im Falle Kants buchstäblich in einen neuen Theoriehorizont übersetzt (z. B. in Abhandlungen wie *Vom Erhabenen*). Die Begegnung mit Kant ist weniger eine „Mesalliance“,⁶⁰ als ein Übersetzungsversuch, der notwendig bestimmte theorieidiomatische Reibungen produziert – etwa die Schwierigkeit, anthropologische Ansätze (Die Triebtheorie in den *ästhetischen Briefen*) in transzendentalästhetische zu überführen. Das Fragmentarische gehört damit im Kern zu Schillers ‚offener Denkform‘,⁶¹ die sich ihre Prinzipien, Kategorien und literarischen Formen bei laufendem Betrieb zurechtlegt.⁶² In den Fragmenten wird eine performative Dimension der Poetik greifbar, die sich im selbstreferentiellen ästhetischen *Soliloquium* vollzieht. Die Notizen, Kollektaneen und Fragmente sind jenes gesuchte „Organon, wodurch beide [sc. Philosophie und Kunst] vermittelt werden können“.⁶³

⁶⁰ Naumann-Beyer, Waltraud: Kant und Schiller – eine Mesalliance? In: *Impulse* 5 (1982), S. 111–148.

⁶¹ Vgl. den Beitrag von Walter Hinderer in diesem Band.

⁶² Vgl. die berühmte Formulierung im dritten *ästhetischen Brief* (NA 20, 314): „Wenn der Künstler an einem Uhrwerk zu bessern hat, so läßt er die Räder ablaufen; aber das lebendige Uhrwerk des Staats muß gebessert werden, indem es schlägt, und hier gilt es, das rollende Rad während seines Umschwunges auszutauschen.“

⁶³ An Goethe, 20.1.1802 (FA 12, 591).